

Article

« L'eurythmie paradoxale : la métaphore de la danseuse comme allégorie esthétique chez Baudelaire »

Judith Spencer

Études littéraires, vol. 29, n° 1, 1996, p. 71-81.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501148ar>

DOI: 10.7202/501148ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'EURYTHMIE PARADOXALE

La métaphore de la danseuse comme allégorie esthétique chez Baudelaire

Judith Spencer

■ L'épistémologie romantique est essentiellement fondée sur la notion d'équilibre. Georges Gusdorf écrit :

Le romantisme s'avance sur la corde raide, dans un défi aux lois de l'équilibre. [...] La parole ne définit pas, elle invoque, elle conduit au-delà d'elle-même. [...] L'épistémologie romantique déploie la fonction poétique ou mythique du langage, opératrice d'une transfiguration des significations (p. 200) ¹.

Autrement dit, le poète romantique doit être perçu comme un acrobate ontologique qui s'évertue à opérer un équilibre funambulesque entre le monde fini et le monde infini — postulat qui parvient à sa plus parfaite réalisation dans la théorie des correspondances qui se trouve à la base de l'esthétique baudelairienne, et inspirée de toute évidence par le dogme swédenborgien. Or, selon la doctrine de Charles Baudelaire, l'artiste est au fond un allégoriste pour qui le monde visible ne re-

présente qu'un hiéroglyphe que le poète doit déchiffrer : « Tout [écrit-il dans sa monographie sur Hugo], forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. [...] tout est hiéroglyphe » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, p. 133). Si, pourtant, l'esthétique baudelairienne s'articule autour de la réalisation de l'infini dans le fini, il ne faut pas perdre de vue le fait que le simulacre qu'est l'hiéroglyphe ne peut jamais fidèlement reproduire l'objet qu'il s'efforce de réaliser. Quand l'objet esthétique romantique enregistre non pas l'affirmation triomphale de la réalisation de l'analogie, mais plutôt l'impulsion asymptotique vers l'union mystique, il ne peut s'affirmer qu'en tant que vacillement interstitiel, en tant que moment funambulesque. D'où le fondement cinétique de

1 Dans ce contexte, il est important de souligner l'acrobatie du *logos* : « [...] pour que le message puisse être délivré, il faudrait faire exploser le discours. Le fragment évoque un feu d'artifice qui projette le vocabulaire humain, délivré de sa pesanteur, au-delà de son propre sens, lui permettant de dire plus qu'il ne dit » (p. 452).

l'objet esthétique romantique — dialectique qui trouve sa raison d'être dans le flux rythmique d'un cosmos organique animé par ce que Friedrich Schlegel appelle « agilité éternelle ». Or, c'est précisément ce flux rythmique, funambulesque, qui sera scripté dans la métaphore de la danseuse qui doit se comprendre comme le répondant allégorique du texte cinétique. Cette brève étude a pour but de démontrer comment la métaphore de la danseuse, avec son eurythmie paradoxale, son balancement interstitiel entre le fini et l'infini, entre l'être et le néant, s'avère le répondant allégorique le plus parfait de l'esthétique baudelairienne fondée sur une dialectique entre ce que Schlegel appelle l'auto-crédation et l'autodestruction, l'objet esthétique insinuant ainsi les rythmes des procédés de sa fabrication dans l'œuvre qu'il s'efforce de construire.

Si, un peu plus haut, nous faisons allusion à Schlegel, le théoricien allemand de l'ironie romantique, ce n'est pas sans raison, car l'esthétique baudelairienne est fortement inspirée de la philosophie de son prédécesseur. Il est donc nécessaire, à ce stade, de faire précéder notre propos d'une brève définition de ce que nous entendons par ironie romantique, même s'il faut admettre que la délimitation d'un phénomène qui implique la réfutation de tout absolutisme, et qui pose comme principe sa propre négation, entre difficilement dans les structures rationnelles du discours. Or, tout en reconnaissant que l'ironie romantique est essentiellement un phénomène paradoxal fondé sur une négation à l'infini, on peut néanmoins affirmer que l'ironie romantique propose un mode d'expression esthétique révolutionnaire où la représentation mimétique est remplacée

par une *re-présentation* esthétique. L'objet esthétique auto-réflexif, se proposant comme une allégorie de l'écriture de ses propres principes de fonctionnement, tente dès lors un métacommentaire sur son propre texte. En d'autres termes, avec l'ironie romantique la réalisation de l'objet esthétique est mise en doute par l'auto-réflexion (ce que Friedrich Schlegel appelle « *schöne Selbstbespiegelung* » (Schlegel, p. 204) d'un texte qui cherche à divulguer son procédé de fabrication, à afficher, par la révélation de son auto-génèse, le rapport dialectique qui existe entre le produit esthétique et le processus de sa production. Ainsi, l'ironie romantique en tant que parabase permanente s'articule-t-elle dans le moment dialectique, dans l'interstice entre ce que Schlegel appelle le « *Dargestellte* » et le « *Darstellende* » (*ibid.*), entre le produit de la fiction et celui qui en est le producteur. L'ironie romantique articule, en fin de compte, le moment funambulesque où l'objet esthétique vacille de façon interstitielle entre le « *Selbstschöpfung* » et le « *Selbstvernichtung* » (*ibid.*, p. 172), entre l'auto-crédation et l'auto-anéantissement. De cette manière, elle met en question la finitude de l'objet esthétique en tant que forme pétrifiée. Devenue, sous l'effet de l'ironie, l'oxymore de la pétrification fluide, elle ne traduit, suivant la formule de Schlegel, que l'impossibilité et la nécessité de la communication intégrale (*ibid.*, p. 160).

Les limitations inhérentes à cette brève étude ne nous permettant pas d'élaborer en détail la façon dont les théories de Schlegel s'imbriquent dans l'esthétique baudelairienne, qu'il nous suffise de présenter quelques éléments essentiels qui témoignent de l'influence du philosophe

allemand. Dans un style lapidaire, Baudelaire décrit, dans le onzième fragment des « Fusées », les caractéristiques essentielles de l'objet esthétique : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, p. 658). Il explique par la suite ce qu'il entend par ces deux termes : « Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps » (*ibid.*). En d'autres termes, le surnaturalisme, en tant que phénomène vibratoire traduisant la théorie des correspondances baudelairiennes, trouve son contrepoint dans l'ironie, cette impulsion destructrice autour de laquelle s'articule l'auto-anéantissement de l'objet esthétique, lui-même annulé par « la tournure d'esprit satanique », c'est-à-dire l'auto-réflexivité qui l'anime. C'est ainsi que le flux rythmique d'un univers organique, traduit par les concepts de « vibrativité » et de « retentissement », est rendu exponentiel par la conscience ironique qui permet à l'objet esthétique d'afficher son dédoublement. En résumé, l'ironie évoquée dans « Fusées » implique le moment funambulesque où l'objet esthétique vacille, de façon interstitielle, entre l'extase surnaturelle et l'*ek-stase* ironique.

Une dialectique similaire, qui s'articule autour du surnaturalisme opposé à la conscience ironique, se trouve dans la section du « Salon de 1846 » intitulée « De la couleur », qui se caractérise principalement par son impressionnisme analytique. Dans sa célébration extatique de ce qu'il appelle « la grande symphonie du jour » (*ibid.*,

p. 423), Baudelaire tente de saisir l'essence du surnaturel à travers la décomposition des vibrations infinies de la chaleur et de la lumière qui constituent son ode, ou plutôt son hymne à la couleur (« cette hymne compliquée s'appelle la couleur », *ibid.*). Bien qu'un peu long, le passage intégral vaut d'être cité *in extenso* :

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeioie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel. [...] Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes ; le vert serpente dans les troncs. [...] Ce qui me frappe d'abord, c'est que partout [...] le rouge chante la gloire du vert [...] la nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparait gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs.

La sève monte et, mélange de principes, elle s'épanouit en *tons mélangés* ; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs *reflets* ; tous les objets transparents accrochent au passage lumières et couleurs voisines et lointaines. [...]

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint (*ibid.*, p. 880-881).

De toute évidence, ce passage se fonde sur l'ironie dans la mesure où les impressions lyriques qui émergent de l'appréhension de la scène naturelle par le poète se trouvent anatomisées au moment même où elles surgissent. En effet, c'est à travers l'amalgame que représente l'impressionnisme analytique, et grâce à l'ironie, qu'est réalisé un équilibre vacillant où l'enthousiasme surnaturel se trouve contrebalancé par l'impulsion négative de la décomposition scientifique. Si l'on examine maintenant de plus près le procédé

de l'ironie, on remarquera que, dans l'appréhension synesthésique de la couleur effectuée par Baudelaire (lequel concept est élaboré de manière plus détaillée grâce à la référence, dans le même passage sur la couleur, aux *Kreislarianas* de Schumann), le mouvement s'avère primordial, la couleur étant décomposée en fonction de l'action de la chaleur du soleil sur la structure moléculaire des objets naturels. D'où la répétition d'expressions telles que les « choses [...] agitées », la « perpétuelle vibration », et l'acte de « trembler », celles-ci n'offrant que l'écho de la « vibrativité » mentionnée dans « Fusées ». En effet, la cinétique s'infiltre à un tel point dans le passage entier que même la couleur abstraite se trouve animée par sa dynamique (« le vert serpente dans les troncs ») ; même l'adjectif inerte adopte la modulation dynamique du verbe (« rougeoie » ; « verdoie »). Bref, le mouvement est posé comme une loi universelle (« la loi du mouvement éternel et universel »). On notera en passant l'affinité extraordinaire entre le passage cité ci-dessus et les théories de Denis Diderot traitant de la matière cinétique. Puisqu'on ne peut, à présent, approfondir cette question, qu'il nous suffise de mentionner que dans *le Rêve de d'Alembert* se trouvent articulées les spéculations du philosophe des Lumières sur la fermentation dynamique d'un cosmos organique chargé par ses pulsations cinétiques². Par ailleurs, dans son exposé sur la cinétique perpétuelle qui anime un cosmos, Baudelaire décrit un triple mouvement : la motion vibratoire inhérente à l'exposition de

la structure moléculaire interne de la matière crée un mouvement qui trouve sa raison d'être dans la double révolution cosmique de la terre tournant sur son axe dans sa trajectoire autour du soleil.

Les moments cinétiques moléculaires et temporels trouvent, par la suite, leur analogie dans ce qu'on pourrait appeler la cinétique phénoménologique, la loi du mouvement éternel s'appliquant à la conscience humaine. C'est ainsi que les vibrations moléculaires et temporelles implicites du cosmos se reflètent dans l'équilibre vacillant de la conscience humaine en train d'appréhender la scène externe. En effet, Baudelaire prend soin de souligner le fait que l'acte de percevoir la grande symphonie de la couleur s'effectue à travers le prisme de la conscience : ses réverbérations implicites se développent, fait significatif, du *je* individuel qui perçoit la scène (« ce qui me frappe »), au *nous* universel (« la nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris »). On remarquera aussi que le mouvement accéléré inhérent à la nature trouve son analogie symbolique dans la dilatation de la perception humaine. En d'autres termes, les mondes interne et externe résonnent en harmonie ; le sujet et l'objet vibrent d'une façon « correspondante », les oscillations de la conscience trouvant leur analogie dans la fermentation dynamique de la matière. La métaphore du toton s'applique donc non seulement à l'agitation perpétuelle de la matière mais, plus spécifiquement, aux réverbérations infinies de la conscience qui réfléchit non

2 Cf. Judith Spencer, « Pour une esthétique de la praxis de l'*Histrion* : le *Paradoxe* de Diderot comme pré-texte à l'ironie romantique ».

seulement la matière, mais aussi l'acte de réfléchir sur cette réflexion — ce que Baudelaire, dans « Fusées », appelle « l'eurythmie du caractère et des facultés » (*ibid.*, p. 658). C'est manifestement dans ce contexte qu'il faut comprendre le redoublement de la spécularité énoncé dans le passage cité : en effet, le spéculum de la nature, réfléchi dans l'esprit de l'homme, rencontre son analogie naturelle dans les surfaces réfléchissantes de la nature (« les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs reflets »). On remarquera également que la faillite inhérente à l'auto-réflexivité de la réflexion se mire dans l'effacement de la couleur, le toton multicolore s'estompant et devenant gris en raison de sa motion vertigineuse (« un toton [...] gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs »). En résumé, ce qu'il faut percevoir dans la théorie impressionniste baudelairienne, en ce qui a trait à la loi du mouvement perpétuel, n'est rien d'autre que la reformulation du fondement *ek-statique* de l'extase déjà noté dans « Fusées ».

Dans « le Confiteor de l'artiste » Baudelaire reprendra, dans une prose lyrique, l'exposé théorique de la dialectique de l'extase et de l'*ek-stase*. En effet, ce principe même devient, dans le poème en prose, la pierre angulaire de son postulat esthétique, la cinétique cosmique de la « petite voile frissonnante » nous renvoyant à l'esthétique cinétique de l'ironie romantique. Dans « le Confiteor », cependant, l'extase de l'euphorie se termine en exaspération, car la dynamique de la conscience et de la matière se trouve en fin de compte confondue par les « vibrations criardes et douloureuses » engendrées par leur propre intensité. Malgré tout, il s'avère que le onzième fragment des « Fusées », le

texte du « Salon de 1846 » intitulé « De la couleur » ainsi que « le Confiteor » trouvent tous leur fondement dans l'équilibre vacillant de l'ironie. Cette position est réaffirmée dans la préface des *Petits Poèmes en prose* (1862), où est formulée l'exigence d'une prose poétique qui allie les « ondulations de la rêverie » aux « soubresauts de la conscience ». Il est curieux de constater que les aspirations du poète exprimées dans cette préface se réalisent rétrospectivement dans l'impressionnisme analytique du texte « De la couleur ».

Le postulat esthétique de « Fusées » (fragment XI), qui fait du surnaturalisme et de l'ironie les principes de base de la littérature, est reformulé dans le poème « le Thyrses » (*le Spleen de Paris*, 1975) : la dialectique entre l'extase et l'*ek-stase* y est articulée autour de ce moment en contrepoint entre l'arabesque et le cognitif. Le thyrses devient, dans le poème en prose, le symbole même de la poésie en tant que moment funambulesque oscillant entre le surnaturalisme et l'ironie : la dialectique entre la ligne droite et la ligne arabesque, représentée par le symbole du thyrses, n'est rien moins qu'une formulation graphique de l'acte poétique avec ses éléments constitutifs paradoxaux qui mènent à la composition et à la décomposition simultanées. Le thyrses, ce bâton droit autour duquel se tressent sinueusement des pampres et des fleurs, devient dès lors le symbole du contrôle rigide exercé par l'artiste sur les produits sinueux de son imagination : « Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, p. 336). En outre, le thyrses symbolise l'élément androgyne inhérent à

la poésie, c'est-à-dire le flux rythmique, funambulesque où l'aspect féminin de l'imagination se développe en contrepoint à l'aspect mâle, analytique : « [...] c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes » (*ibid.*). Que la poésie soit, au fond, androgyne serait confirmé par « le Peintre de la vie moderne », où Baudelaire analyse la façon dont la perception infantile, symbole des facultés imaginatives de l'artiste, doit être contrôlée par le bâton du volontarisme masculin : « Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée » (*ibid.*, p. 690). Autrement dit, l'aspect féminin, en tant qu'élément constitutif de l'acte poétique, ne trouve sa pertinence que dans la mesure où il participe au rapport dialectique avec l'aspect masculin qui se profile en contrepoint. Le paradigme sexuel, emblème du rapport dialectique qui fonde l'acte poétique, doit se comprendre en termes d'oscillation, en termes de mouvement rythmique, mouvement qui trouve sa plus haute manifestation dans la métaphore filée de la danse du poème « le Thyse ». Nous avons déjà remarqué les « prestigieuses pirouettes » exécutées par l'élément féminin autour de l'élément masculin, mais Baudelaire est encore plus précis :

Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration ? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices [...] exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique ? (*ibid.*, p. 336)

Ainsi l'acte poétique, selon Baudelaire, se fonde-t-il sur la danse. Si le thyse nous

fournit le symbole du moment funambulesque qui fonde l'acte poétique, il incarne en même temps la nature schismatique de l'art romantique (« le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double », « le Peintre de la vie moderne », Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, p. 685) avec sa diffusion concentrée, son androgynie virile, son absolutisme relatif, car « le beau est fait d'un élément éternel, invariable [...] et d'un élément relatif, circonstanciel » (*ibid.*). Or, la dualité essentielle inhérente au thyse s'incarne dans celle du maître vénéré auquel le poème est dédié (« Le thyse est la représentation de votre [Liszt] étonnante dualité », Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, p. 336). En outre, la dualité de l'emblème sacerdotal se manifeste de manière tangible dans la modalité déconstructrice d'un énoncé qui s'offre comme la mise en abyme des principes paradoxaux cristallisés dans le thyse emblématique. À deux reprises, dans le poème, le narrateur s'interroge sur l'insécabilité de l'élément linéaire et de l'élément sinueux. La question se pose d'abord très littéralement dans le contexte du thyse :

Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ?

L'interrogation est ensuite reconduite sur le plan métaphorique :

Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ?

Ces questions rhétoriques s'imprègnent rétrospectivement d'une teinte ironique quand, dans le dernier paragraphe du poème, Baudelaire réfute le principe d'indivisibilité à travers le dévoilement de l'auto-réflexivité du texte. Cette réfutation s'effectue à travers la divulgation des mécanismes scripturaux qui contribuent à la réalisation de l'objet esthétique : d'où l'insistance sur l'esthétique transactionnelle qui nous montre le compositeur « confiant au papier [ses] méditations abstruses », ou qui souligne la diffusion du produit esthétique à travers « l'imprimerie ».

Dans la dialectique entre processus et produit, l'objet esthétique se trouve inévitablement déréalisé, miné par le poids des forces de déconstruction inhérentes à sa composition, — ce qui expliquerait l'ironie foncière du péan adressé au compositeur célèbre, ironie qui s'articule autour du moment funambulesque entre l'extase et l'*ek-stase*. Pour conforter cette thèse de la déconfiture de l'objet esthétique, on pourrait mentionner la capacité négative de l'arabesque de l'intention et de l'expression énoncée dans le syntagme « ineffable douleur », une émotion qui, selon Baudelaire, est à la base des compositions de Liszt. Dans le même contexte, on pourrait citer l'invocation, dans le dernier paragraphe, non à Dionysos, le dieu de la vigne, mais plutôt à Cambrinus, le personnage mythique flamand auquel est attribuée l'invention de la bière, et qui a été adopté comme patron de la confrérie des brasseurs flamands. L'invocation à Cambrinus, ce Dionysos caricatural, connote manifestement pour Baudelaire, qui exécrait « la grotesque Belgique » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, p. 820) et son appréciation profane du « faro » (*ibid.*, p. 833),

une forme bâtarde de l'extase. En tant que telle, elle synthétise, de façon emblématique, la déconstruction de l'objet esthétique occasionnée par l'incommensurabilité entre l'arabesque et le cognitif, entre le sur-naturalisme et l'ironie, ces mouvements rythmiques qui expliquent le flux perpétuel de l'auto-crédation et de l'auto-anéantissement textuels. On remarquera que, dans le dévoilement du fondement négatif du péan, le poète réalise, de façon ironique, ce qu'il avait affirmé comme impossible : c'est lui, en fait, le « mortel imprudent », voire « l'analyste » avec son « détestable courage » qui a l'audace de disjoindre la soi-disant indivisibilité (« amalgame tout-puissant et indivisible ») de la volonté et de la fantaisie. Il confirme ainsi le mécanisme auto-consommateur qui est au cœur du texte ironique, mécanisme qui trouve sa pleine justification dans le principe de déconstruction énoncé dans la préface des *Petits poèmes en prose* : celle-ci, en soulignant le pouvoir de l'auteur qui peut à volonté briser l'illusion esthétique, sa « tortueuse fantaisie », n'affirme rien moins que l'anéantissement de l'expérience épiphanique (« Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie [...] », Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, p. 275). Suivant les rythmes sinueux de la tortueuse fantaisie de l'imagination poétique, s'insinue le serpent de la négation : « Tout homme digne de ce nom, [écrit Baudelaire dans *L'Avertisseur*], A dans le cœur un Serpent jaune, Installé comme sur un trône, Qui, s'il dit : " Je veux ! " répond " Non ! " » (*ibid.*, p. 141). En fin de compte, le sujet du « Thyrses » semble être moins le péan à Liszt que l'exposition du statut ontologique de l'objet esthétique auto-consommateur qui se fonde sur une

cinétique essentielle, sur les rythmes qui sont à la base du flux perpétuel entre l'auto-crédation et l'auto-destruction — rythmes qui trouvent eux-mêmes leur origine dans le flux éternel d'un cosmos organique.

Le thyrses emblématique qui traduit la dialectique, sur le plan esthétique, entre la ligne droite et l'arabesque, trouve son répondant allégorique dans la métaphore de la danse qui, comme nous l'avons déjà constaté, s'insinue au cœur même du « Thyrses ». La danse représente en fait, pour Baudelaire, le symbole le plus parfait de la poésie, car elle est en soi fondée sur le mouvement : « La danse, écrit Baudelaire dans « la Fanfarlo », [...] c'est la matière [...] animée, embellie par le mouvement » (*ibid.*, p. 573). En effet, en tant que matière cinétique, la danse offre l'analogie la plus parfaite des rythmes paradoxaux de la poésie, que l'on doit appréhender en termes de pétrification fluide. Si Baudelaire insiste tellement sur la nature matérielle de la danse poétique, c'est parce que la danse réalise, même si ce n'est que pendant un court instant, la synthèse mystique de la forme et du contenu à laquelle aspire le poète : tandis que la langue est la matière première du poète, alors que le peintre travaille avec des pinceaux sur son canevas tout comme le compositeur recourt aux notations musicales, la danseuse prend comme matière première son propre corps et incorpore ainsi, littéralement, sa propre création. C'est en fait parce que l'art de la danse s'approche le plus de la synthèse mystique de la forme et de l'idée que Baudelaire choisit la danseuse comme représentante de la Muse, ainsi que nous le constatons dans le personnage de la Fanfarlo, ou dans Amina Boschetti. Étant donné son

existence liminale, à la frontière du spirituel et du matériel, sur le seuil de l'être et du non-être, la danse est le symbole qui convient à merveille à la représentation du moment funambulesque de l'objet esthétique ironique qui vacille entre l'être et le néant. Ainsi la danseuse pour Baudelaire, en tant que représentation de l'idéal, ne peut-elle se réaliser qu'à travers son auto-annulation. En effet, c'est ce mécanisme paradoxal qui explique l'élimination de l'idéal représenté par la Fanfarlo : la conclusion de la nouvelle ne laisse aucun doute : elle enregistre la déchéance de la danseuse éthérée en matrone bourgeoise. Autrement dit, l'art de la danse trouve sa plus parfaite réalisation à travers le paradoxe — phénomène que confirmerait le cas de Fancioulle dans « Une Mort héroïque » : c'est parce que le mime fait corps avec l'œuvre d'art qu'il incarne, parce qu'il réalise, même dans son évanescence, l'union mystique du sujet et de l'objet, qu'il doit forcément être supprimé. Comme la danseuse, Fancioulle illustre le fait que l'idéal ne peut se poser qu'à travers son auto-annulation ironique.

Or, il s'avère que l'art de la danse incarne le concept du paradoxe : si, d'un côté, l'art de la danse symbolise l'incarnation de l'idéal du fait que le corps de la danseuse réalise l'union mystique de l'art et de l'artiste, il ne faut pas perdre de vue que l'art de la danse se propose pour but de dépasser la matière. C'est ainsi que l'art de la danse représente ironiquement la glorification et la néantisation simultanées de la matière. En effet, c'est parce que la danseuse est un oxymore vivant qu'elle devient le symbole le plus parfait de la dialectique de l'auto-crédation et de l'auto-anéantissement qui fonde l'objet

esthétique romantique, caractérisé par son mouvement cinétique. La capacité de dé-négation paradoxale inhérente à la métaphore de la danseuse est confirmée d'ailleurs par la description célèbre de la danseuse esquissée par Mallarmé qui, comme Baudelaire avant lui, souligne l'affirmation et la répudiation simultanées de la matière. Ce mécanisme ne fait que traduire, sur un plan symbolique, la danse du langage poétique dans son oscillation perpétuelle entre le littéral et le figuré :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle *ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème [sic] dégagé de tout appareil du scribe (Mallarmé, p. 304).

De toute évidence, la métaphore de la danseuse s'affirme à travers sa propension à l'éliision. En outre, la danseuse, qui vacille entre le spirituel et le corporel, est douée d'une identité paradoxale. Comme le dirait Sartre : elle est ce qu'elle n'est pas, et n'est pas ce qu'elle est. À la fois incarnation corporelle et abolition de tout ce qui est corporel, l'essence de la danseuse se révèle dans le moment funambulesque où son être se pose et s'annule à la fois. La répudiation de son être corporel implique l'affirmation de son être en tant que valeur symbolique. La danseuse devient le symbole même de la métaphore ou, si l'on veut, la métaphore de la métaphore, tout comme la poésie, selon la doctrine romantique, devient la poésie de la poésie.

Si le moment funambulesque de l'objet esthétique romantique se traduit, pour

Baudelaire, par la métaphore de la danseuse, les pulsions rythmiques de l'objet esthétique se reproduisent également dans la métaphore de l'acrobate dans laquelle est symbolisé le fondement paradoxal de sa philosophie de la composition. Dans les notes liminaires des *Fleurs du mal*, Baudelaire explique comme suit le paradoxe d'une géométrie cinétique sur laquelle est fondée l'acrobatie de sa prosodie :

[...] la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; [...] elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; [...] elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, p. 183).

La poésie démontre ainsi des affinités indéniables avec la danse : le langage poétique est conçu par Baudelaire comme une pirouette à la fois fantastique et mathématique. En effet, dans ce passage qui décrit la danse mystique de la ligne droite et de la spirale prosodique, est reconstituée la dialectique entre la ligne droite et l'arabesque du « Thyre », qui s'inspire, il ne faut pas l'oublier, de la muse terpsichoréenne. Pourtant, si le passage cité ci-dessus contient implicitement la métaphore de la danseuse, il trouve plus particulièrement sa raison d'être dans la métaphore de l'acrobate, symbole du paradoxe qui fonde l'esthétique baudelairienne.

Pour mieux comprendre l'essence paradoxale de l'acrobate, nous citerons l'essai de Genet, *le Funambule*. L'acrobate, tout comme la danseuse, est un être dont l'essence s'articule de façon schismatique, étant donné la quête asymptotique de son image : « [...] cette danse, écrit Genet, [...]

n'est que la tentative de ton corps pour s'identifier à ton image » (Genet, p. 25). En tant que telle, la métaphore de l'acrobate propose le répondant allégorique parfait de l'exponentiation infinie de l'art romantique qui, sous peine d'auto-extinction, ne peut jamais atteindre l'auto-coïncidence. Dans la métaphore de l'acrobate sont ainsi symbolisées non seulement la quête impossible de l'auto-coïncidence mais, plus particulièrement, la recherche d'un but qui comprend automatiquement sa propre dissolution : « C'est en toi-même enfin que durant quelques minutes le spectacle te change [...] », écrit Genet en pastichant Mallarmé. « À la fois tu y es enfermé et ton image ne cesse de s'en échapper. La merveille serait que vous ayez le pouvoir de vous fixer là » (*ibid.*, p. 36). C'est à la lumière du potentiel à l'auto-annihilation qui fonde l'art de l'acrobate que nous devrions appréhender dès à présent la géométrie cinétique paradoxale que propose Baudelaire comme principe de base de sa prosodie : la figure géométrique, comme la danseuse de Mallarmé, et comme l'acrobate de Genet, ne peut se poser qu'à travers son auto-annulation cinétique. On comprend mieux dès lors pourquoi le paradoxe de la géométrie cinétique se profile derrière l'art de la danseuse, pourquoi

Samuel Cramer aimait dans la Fanfarlo « un corps humain comme une harmonie matérielle, comme une belle architecture, plus le mouvement » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, p. 577).

La métaphore de la danseuse, avec son eurythmie paradoxale, son balancement entre le matériel et le spirituel, entre l'être et le néant, s'avère sans aucun doute le répondant allégorique le plus parfait de l'esthétique baudelairienne ironique, funambulesque, fondée sur la divulgation de la fonction spéculaire de l'objet esthétique romantique. Baudelaire, en fin de compte, n'est pas seul à présenter une forme de littérature problématique qui s'articule autour de sa propre désagrégation, l'objet esthétique insinuant les rythmes des procédés de sa propre réalisation dans l'œuvre. Il conviendrait à présent de situer cette esthétique sur un plan diachronique. C'est ainsi que la pulsion vers l'auto-consommation, principe de base de l'esthétique baudelairienne, doit se situer entre l'exploration de l'illusion esthétique effectuée par la fiction romanesque au dix-huitième siècle, et les théories modernes déconstructionnistes qui, au fond, s'inspirent des théories esthétiques allemandes de l'époque romantique.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.
— — —, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.
GENET, Jean, *le Funambule*, Décines, l'Arbalète, 1983.
GUSDORF, Georges, *Fondements de savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.
MALLARMÉ, Stéphane, « Ballets », dans *Crayonné au théâtre. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.
SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, tome II, Munich-Paderborn-Vienna, Schöninghs, 1967.
SPENCER, Judith, « Pour une esthétique de la praxis de l'*Historio* : le *Paradoxe* de Diderot comme pré-texte à l'ironie romantique », dans *Studia Neophilologica*, 62 (1990), p. 105-111.